

Dionisio Pinzón se asocia al dios del vino y de la pinza. Por omisión (nunca bebe vino), su borrachera es de riqueza y de poder. Su gobierno podría ser el gobierno de la pinza, pues su acción responde a un movimiento de pinza que inmoviliza y acerca a Bernarda (¿la revolución? ¿el grado de libertad posible en ese mundo?). Sin embargo él, que muere por una herida de bala, es manco, así como su gallo tiene el «ala tuerta». La pinza es una habilidad, una conducta que se orienta, de acuerdo con el texto, a una práctica mercantilizada que sustituye los rasgos humanos y solidarios del origen.

Estos indicios, junto con otros del texto y el cotejo con la historia de México después de la revolución, me han llevado a asociar a Dionisio Pinzón con Alvaro Obregón. El sistema de relaciones identifica a Lorenzo Benavides con Venustiano Carranza y a Secundino Colmeneros con el general Calles.

Después de este recorrido por la obra principal de Juan Rulfo, la interrelación de sus textos privilegia el principio de la coherencia como centro de su producción; coherencia que surge de la pluralidad de voces y estratos, y el dinamismo contrapuntístico de los procesos vitales e históricos. Obsesivamente Rulfo buscó los signos liberadores en una realidad histórica que tiende a ocultarlos y a desvirtuarlos. Su escritura parece concretar en la diversidad y precisión de sus trazos, la afirmación de Bachelard:

La vida cotidiana como la conocemos, como la amamos, cuando se espía con alma de alquimista, es la aparición del color nuevo. Sobre la materia negra se presaga ya una leve blancura. Es un alba, una liberación que surge. Entonces realmente todo naitz un poco claro es el instante de una esperanza.³⁵

JUAN RULFO: LOS LABERINTOS DE LA MEMORIA

José Pascual Buxó

Todo lector de *Pedro Páramo* sabrá a qué quiero referirme cuando digo que desde sus primeras líneas nos hallamos envueltos en una urdimbre de reminiscencias que no revelan los puntos delimitados de su origen.

«Vine a Comala», dice la voz del narratario (que, en diferentes pasajes, es también la voz del sujeto del enunciado), «porque me dijeron que acá vivía mi padre» y porque también «mi madre me lo dijo» y porque «le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera». Y «todavía antes me había dicho: [...] Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio [...] El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbrasele caro».

La primera aserción del relato se enuncia por medio de un pretérito indefinido que expresa un hecho conclusivo: *vine a Comala*. En segundo término, otro pretérito indefinido reitera una acción anterior al momento de la enunciación y también concluida: *me dijeron*. La tercera forma verbal corresponde a un pretérito imperfecto de subjuntivo que expresa una acción pasada, no sólo inconclusa, sino coincidente con otra acción pretérita imperfecta: *que acá vivía mi padre*.

La indeterminación de ese pasado se acrecienta por la misma indefinición de los informantes: aquellas plurales terceras personas que ya prefiguran su modo de existencia fantasmal. Nada ni nadie garantiza, pues, que «acá» en *Comala viva Pedro Páramo*, ni siquiera el testimonio de la madre de Juan Preciado, porque ella se lo *dijo* antes de que *muriera*, en ese tiempo incierto que se enuncia por medio de un pretérito imperfecto de subjuntivo cuyo carácter irreal (de acción vinculable tanto al pasado como al futuro) advertimos de inmediato.

Pero *todavía antes* de la muerte imprecisa de la madre, *ésta le había dicho: Exígele lo nuestro, cóbrasele caro*; exigencia y cobranza que se enuncian por medio de un imperativo cuya forma de presente apenas expresa una hipotética acción en el futuro. De hecho, pues, el presente no tiene entidad ninguna en *Pedro Páramo*; más aún, la percepción del tiempo no siempre se ajusta a los paradigmas de la lengua, sino que atiende a ciertos aspectos cósmicos o cotidianos en cuya especial valoración emotiva se fundan las expresiones del acontecer temporal. «Vine a Comala», leemos, en «ese tiempo de la cantula, cuando el

³⁵ Gaston Bachelard, «Filosofía cinemática y filosofía dinámica», en *El aire y los sueños. Ensayos sobre la imaginación del movimiento*, trad. de Ernestina Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, p. 325. [1.a. ed. en francés, 1950].

aire de agosto sopla caliente», y más adelante: «era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos [...] cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol».

El mismo Rulfo ha subrayado en diversas instancias esa condición plástica que adjudica al tiempo de su novela, tiempo — como él dice — capaz de «emcogerse», de reiterar a tal grado las formas de su presencia que ya toda apreciación de lo temporal se da necesariamente como experiencia de lo pretérito. En el pasaje relativo al encuentro de Juan Preciado con los hermanos incestuosos se dice:

Por el techo abierto al cielo vi pasar paradas de toros, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre las caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día. Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna.

Y, al inicio del siguiente segmento narrativo, se verifica la reversión completa de todos aquellos signos temporales anteriormente descritos:

Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volver a ver la estrella junto a la luna. Las nubes desmenuzándose. Las paradas de los toros. Y en seguida la tarde todavía llena de luz.

Se trata, en efecto, de un relato sin centro temporal determinado, de un enjambre de voces que refieren — a saltos sinopodados — la pesadumbre de sus conciencias. Nada de lo que se cuenta coincide con el presente de la enunciación, con el lapso de tiempo en que — como lectores — nos hacemos cargo de unas secuencias de palabras, sino que tuvo lugar en un pasado anterior o en un futuro que carece de nexos explícitos con la actualidad del contar o de lo contado.

En oposición — y en rechazo, diríamos — a los hábitos narrativos de toda la novelística mexicana precedente, no aparece en *Pedro Paramo* la voluntad superior de un narratario que disponga la lógica de las acciones y el discurso o la traza de los personajes, sino el grave tumulto de unas conciencias a las que el autor finge haber concedido sólo sus servicios de amanuense impasible y fiel. Y sin embargo, por paradoja, todo ocurre en el ahí y el ahora de aquellos instantes sucesivos en que las voces fantasmales van descubriendo las imágenes vivas en su memoria. Son, como bien se advierte, las atrocidades reminiscencias de unas ánimas dañadas que penan en el receptáculo de Comala, «sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno».

Los tópicos de la búsqueda del padre difunto y el descenso al Hades (Eneas y la sombra inalterable de Anquises) aparecen desde el comienzo, así como el carácter onírico y trasmundano de una empresa cuyo verdadero propósito no es tanto la recuperación de ciertos sucesos temporales cuanto la huella afectiva que éstos dejaron impresa en la memoria. Y, así, dice Juan Preciado: «Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre», y, confirmando lo anterior: «traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver». Y unas páginas después, dialogando con Abundio, el arriero que «encaminaba» a los viandantes hacia Comala, toma a decir Juan Preciado: «... bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire». Descenso al purgatorio, descenso a la memoria agobiante o, por mejor decir, al tormento de la memoria y de sus tenaces imaginaciones.

Decía Leo Spitzer con razón que «las formas petrificadas del lenguaje nunca son

suficientes para las necesidades de expresión sentidas por una personalidad vigorosa» y que, por lo tanto, cualquier desviación respecto de la norma corriente tiene que ser el resultado de «un nuevo rumbo histórico» del que el escritor cobró conciencia y quiso traducir «a una forma lingüística forzosamente nueva». A más de treinta años de la publicación de *Pedro Paramo* nadie puede dudar que la novela de Juan Rulfo inició un cambio de «rumbo histórico» de la novela hispanoamericana contemporánea; sin embargo es posible que algunas de sus innovaciones literarias queden todavía por precisar.

Pero hayan sido advertidos o no en alguno de los innumerables estudios dedicados a la obra de Rulfo, me interesa destacar aquí algunos procedimientos que, a mi ver, resultan esenciales en la composición de *Pedro Paramo*: el primero atañe a las llamadas *imágenes eidéticas* y a su peculiar función estilística y semántica. En el breve espacio de que dispongo no será posible hacer un bosquejo cabal de las características de ese tipo de imágenes gráficas que, contrariamente a las llamadas imágenes sucesivas, propias de la memoria visual pasajera, no sólo persisten nitidamente mucho tiempo después de haber cesado los estímulos que las originaron, sino que pueden ser suscitadas a voluntad.

Dire que aun cuando las personas corrientes sólo logramos recordar parcialmente algunos aspectos de una determinada escena que se haya mostrado a nuestra mirada, los sujetos dotados de una «viva imaginación eidética» son capaces de reproducir con exactitud los detalles de esa escena o cuadro como si, en verdad, estuvieran «examinándolo» directamente de nueva cuenta; es decir, como si al hacerse patentes a la memoria, las imágenes formadas en el pasado desbordaran las lindes divisorias de la experiencia anterior y la evocación presente, fundiéndose en una sola vivencia memoria de lo pretérito y lo actual. Conviene, antes de seguir adelante, llamar la atención sobre las diferencias existentes entre las imágenes gráficas o eidéticas y las *imágenes de representación*, pues en tanto que las primeras son el resultado de una percepción concreta que se fija con nitidez en la memoria, las segundas — como ha notado A. R. Luria — no se constituyen como huellas de un sólo tipo de percepción sensorial, sino que resultan de una compleja elaboración intelectual en otras palabras, tienen el carácter de signos arbitrarios que forman parte de un código semiótico determinado.

Así pues, las imágenes eidéticas no sólo pueden ser suscitadas reiteradamente en la memoria, sino — por supuesto — traducidas a los signos de una lengua; en tal caso, las representaciones verbales de esas imágenes eidéticas conservan su semejanza con los objetos que las condicionaron naturalmente, esto es, mantienen su configuración gráfica independiente de cualquier función representativa (simbólica) que se le pueda asignar en un ulterior proceso de recondición por parte de la memoria discursiva.

La transcodificación de las imágenes eidéticas, su traducción en signos verbales, aun cuando no implique el cambio del contenido primario de dichas imágenes — ya que éstas siguen mostrando sus vínculos con los objetos que dieron origen a la percepción visual — favorece, sin embargo, la aparición de asociaciones marginales o, inclusive, el establecimiento de correlaciones semánticas con otros segmentos discursivos.

Veamos un primer ejemplo de esas relaciones paratácticas entre dos tipos de enunciados: los que podemos llamar dialógico-narrativos y los propiamente eidéticos: «¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber?», pregunta el arriero a Juan Preciado; y éste responde: «Voy a ver a mi padre». «¿Y qué trazas tiene su padre, si se puede saber?», insiste Abundio. «No lo conozco — le dije —. Sólo sé que se llama Pedro Paramo». Siguieron caminando, tan cerca el uno del otro que «casi nos tocábamos los hombros».

— Yo también soy hijo de Pedro Páramo — me dijo. Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo «cuar, cuar, cuar».

La yuxtaposición pone aquí de relieve dos procedimientos semióticos extremos: de un lado, la representación verbal de los contenidos de la conciencia discursiva; del otro, la discursivización de las imágenes eidéticas. A primera vista no pareciera haber una relación lógica entre los dos enunciados; pero la consecuencia analógica es evidente: la imagen de la bandada de cuervos cruzando el cielo vacío y sus graznidos insistentes, se asocia en la tradición emblemática con el devotamiento de los despojos fúnebres y, en el caso específico de *Pedro Páramo*, con la desolación de Comala y las presencias auditivas de sus difuntos, a las que más adelante volveremos a referirnos.

Pero no siempre las imágenes eidéticas tienen en la obra de Rulfo una función emblemática tan evidente, ni sus correlaciones semióticas con otros enunciados se dan de manera tan próxima en el texto. Con frecuencia, esas imágenes gráficas no sólo se presentan formando parte del proceso de rememoración de ciertas experiencias ajenas a través de las palabras con que fueron transmitidas (por ejemplo, los páramos en letra cursiva que evocan las palabras dichas por Dolores Preciado a su hijo), sino como las visiones contrapuestas de dos sucesivos estados del tránsito humano, según se configuran en el dogma de la Iglesia católica.

Así, por ejemplo, el recuerdo «de los recuerdos de mi madre», guía al hijo en su camino a ese lugar de penitencia nombrado Comala, y la antigua «vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarillita por el maíz maduro», contrasta firmemente con aquel pueblo que Juan Preciado va vislumbrando al fondo de unos cerros, «sobre las brasas de la tierra». Puede aceptarse que concedamos a estos pasajes ser la expresión de una antítesis escatológica: la del perdido paraíso maternal (la tierra sembrada cuya fragancia se evoca nostálgicamente) y la del agobiante purgatorio paterno, en el que ciertas voces fragmentarias van dando cuenta de algunas torturantes imágenes que se niegan a abandonar la conciencia.

Y no sólo es Juan Preciado quien evoca fugazmente las delicias infantiles de Sayula, sino el propio Pedro Páramo quien —hijo como la piedra en su sillón de inválido y tendido frente a sí el yermo calcinado que rodea Comala— rememora también el milagro de la lluvia fecundante y del primer amor varonil:

Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrar una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empapaban [...]

Pensaba en tí, Susana. En las tonas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allí abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma [...]

Por más que lo intentáramos, no podríamos encontrar para estas imágenes un significado emblemático convencional; son, por el contrario, la expresión de una experiencia sensorial expresamente asociada en la memoria con un sentimiento de la trascendencia humana a partir del cual pueda organizarse la comprensión de la historia individual. Y al igual que Juan Preciado y Pedro Páramo, todos los personajes de la novela de Rulfo se constituyen como conciencias en trance de evocar las imágenes de su recorrido terreno en el esfuerzo de un presente inapetable: el tiempo sin medida de la muerte.

Parece evidente, pues, que el ámbito simbólico que corresponde a los personajes de *Pedro Páramo* no es otro que aquel canónico lugar subterráneo en que las almas de los pecadores deben aislarse en el «fuego purificador» antes de alcanzar la bienaventuranza.

Como se sabe, durante su permanencia en el purgatorio, las almas de los fieles padecen las penas de «daños» y de «sentidos»: privación de la imagen divina reservada a la contemplación de los justos y castigo corporal —en la propia carne muerta y aún más sensible— que renueva todas sus aflicciones morales. Y a esta concepción se ajusta, con poca independencia literaria, un primitivo texto de Rulfo que lleva por título «Después de la muerte»:

Conocí hace poco a un muerto que aprisionó su alma. Me contó que lo habían enterrado vivo, a medio morir. Tuvo que venir a agonizar dentro de la sepultura, trasgado por el dolor, enfurecido, retorciéndose en la desesperación [...]. —Creí estar en el infierno — me dijo él [...]. Una fuerza interna me dobla, se afianza y golpeaba contra las paredes ya deshechas, y caí exhausto, exánime, como si al fin hubiera encontrado el descanso. Pero el descanso del alma está en el infierno o en el cielo, pero no en el cuerpo humano. Eso que para los humanos es el purgatorio, es sólo la prisión del alma por el cuerpo.

Para el dogma, la estancia en el purgatorio no tiene límite temporal; cada quien —según sus pecados— permanecerá en él más o menos tiempo o, quizá, sentirá con mayor duración e intensidad el proceso consistente de su purgación. Y siendo el estado de las almas después de la muerte el de la conciencia capaz de rememoración y discurso, durante su forzada estancia en ese receptáculo subterráneo (el campamento o dormitorio en el que aguardan su prometedida resurrección), quizá su mayor pena resida en esa actividad moral de la memoria.

Pero para fijar artísticamente este modo de entender la historia humana como el conjunto de las huellas que cada uno conserva y revisa en su memoria, Rulfo ya no se valió en *Pedro Páramo* de los tópicos de la retórica catequística ni del ficticio monólogo interior, sino del empleo de aquel tipo de imágenes que llamamos eidéticas a las que, en su texto, asoció con una peculiar manifestación lingüística propia de la infancia (y quizá de la senilidad extrema): el *lenguaje egocéntrico*.

Contra lo que su nombre pudiera hacernos pensar, el lenguaje egocéntrico sólo se manifiesta en presencia de otros individuos con los que cada hablante pretende establecer un intercambio comunicativo; así, pues, el lenguaje egocéntrico es característico de la compleja etapa de la formación del pensamiento en la cual tienen su origen tanto el lenguaje interiorizado (silencioso y asintáctico) como el exteriorizado (audible y construido). Se trata, en consecuencia, de un tipo de comunicación verbal que el niño asume como verdadero intercambio de informaciones pero que, en realidad, sólo atiende a expresar los propios procesos imaginarios sin establecer una relación dialógica propiamente dicha con el discurso simuláneo de sus interlocutores, igualmente empeñados en su habla egocéntrica. Como apuntaba Vygotsky, aunque el lenguaje egocéntrico es vocalizado y audible, tiene el carácter de un verdadero «monólogo colectivo»; diríase que en él cada uno de los participantes sigue el curso de su propio esfuerzo por hallar las correlaciones adecuadas entre las imágenes sensoriales que constituyen la materia de su conciencia y las imágenes verbales (las palabras) que podrían hacerlas patentes a la conciencia de los demás. Un esfuerzo de esta índole es el que llevan a cabo todos los personajes de *Pedro Páramo*, inmersos como están en una actividad oral egocéntrica en la que cada voz audible está laboriosamente entregada a la textura de un monólogo que es, paradójicamente, interiorizado y comunicativo.

El encuentro de Juan Preciado con Eduviges Dyada contiene una de las primeras y más evidentes indicaciones acerca del carácter divergente de cada una de las instancias dialógicas y, por ende, del diferente «nivel» de purgación o conocimiento que corresponde a sus respectivos estados de conciencia. Dice Eduviges:

— Como usted sabe, no es fácil ajustar las cosas en un dos por tres. Para eso hay que estar prevenido, la madre de usted no me avisó sino hasta ahora.
 — Mi madre —dije—, mi madre ya murió.
 — Entonces esa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí.

De lo que concluye Juan Preciado: «Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creía nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar».

Así pues, tanto la articulación sucesiva de los fragmentos dialógicos, como —en definitiva— la estructuración global de los materiales novelescos de *Pedro Páramo*, resultan comparables a un mosaico de voces cuyo ensamblaje e interpretación queda a cargo del lector, a quien no sólo le corresponde determinar qué personaje es el emisor de cada uno de los segmentos discursivos, sino la concatenación temporal que pueda corresponderles dentro del flujo memorioso de cada uno de ellos.

Como antes se dijo, a través de las imágenes cídicas suele Rulfo poner de manifiesto una oposición ontológica primordial: la del pasado conclusivo de la infancia a la del presente indeterminable de la purgación; en otras palabras, la anátesis de ese pretérito paraíso materno con la fragmentaria actualidad de ese purgatorio en que inicia Juan Preciado la demanda del padre.

He aquí un ejemplo. Escucha el hijo en su memoria semidormida las antiguas palabras de la madre:

Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorras, de yerba de parí [...]. Es la misma hora en que se abren los hornos y huelle a pan recién hornado. Y de pronto puede tomar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera.

Y contrapone luego a esa visión pretérita de una tierra fecunda en la evocación materna la del camero de Comala sobre el que marchan las

carretas vacías, remolcando el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras.

Pero la máxima oposición temporal entre el pasado que se recuerda y el presente en que ocurre la rememoración la establece generalmente Rulfo por medio de la progresiva pérdida de audibilidad de los fragmentos de habla egocéntrica, así como de la anulación paulatina de los sujetos psicológicos de la enunciación.

Pensemos que para la doctrina católico-romana el purgatorio no es, como el infierno, un lugar de blasfemias y alaridos, sino de remordimientos interiores, ya que no son los demonios sino la misma Justicia divina quien atormenta las conciencias de los que vivieron sin dar cumplimiento a los mandatos de su ley. De ahí el ámbito de rumores espesos y de imágenes desfasadas en el que les toca hacer penitencia a los difuntos de Comala. Dice, por ejemplo, Damiana Cisneros, mostrando ya una actitud de despeggo emocional ante su condición de ánima penitente:

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o relajo de las piedras. Cuando caminas sientes que te van pisando los pasos [...]. Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros y dejo que aullen. Y en días de aire se ve el viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí, como tú ves, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas?

Son diversos los pasajes de *Pedro Páramo* en los que puede advertirse en qué grado intuya Juan Rulfo la eficacia literaria de tales procedimientos compositivos. Hagamos mención particular de aquel en que Juan Preciado confirma no sólo la pérdida de audibilidad, sino incluso de significación precisa, de aquellos fragmentos de habla egocéntrica en que se mueven las ánimas de Comala:

La madrugada fue apagando mis recuerdos.
 Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las cosas que se oyen durante los sueños.

De conformidad con las tesis de Vygotsky, el lenguaje egocéntrico tiende a desaparecer en la medida en que va dando origen —por un lado— al lenguaje interiorizado inaudible, es decir, a la pura reflexión del pensamiento, y —por otro— al lenguaje de la comunicación. Con todo, la pérdida del habla egocéntrica puede ser, para los fines de la representación artística, metafóricamente asumida como el inicio de una etapa involutiva que lleve a la pérdida total de la capacidad de percepción y de memoria, esto es, al sueño del alma.

Conviene recordar aquí que, en la constitución de su imagen del trasmundo, Rulfo tuvo sin duda en cuenta la doctrina según la cual el alma humana, como todos los espíritus, posee una existencia permanente, es decir, que mantiene su identidad individual después de la muerte física. Sin embargo, la continuidad de su existencia no hace suponer necesariamente que el alma permanezca en un estado de vigilia después de la muerte corporal, sino que —como defendieron los anabaptistas del medioevo— al descender a la tumba vaya entrando en un estado de sueño equivalente a la pérdida progresiva de la conciencia.

Y esto es precisamente lo que ocurre de manera reiterada en *Pedro Páramo*; cuando Juan Preciado recuerda dificultosamente las imágenes de su propia muerte, cuando se le hace cada vez menos perceptible y segura la voz de quienes platican sus penas cerca de él en el pudridero de Comala:

Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarpeladuras.
 Yo las oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos.

Y cuando Susana San Juan comprueba que todas las imágenes que Pedro Páramo se empeñó en sembrarle en la memoria van a hundirse, junto con ella, en el sueño de la muerte:

— ¿Ya me voy a morir?
 — Sí, hija.
 — ¿Por qué entonces no me dejas en paz? Tengo ganas de descansar. Le han de haber encargado que viniera a quitarme el sueño. Que se estuviera aquí conmigo hasta que se me fuera el sueño. ¿Qué haré después para encontrarlo?
 Nada, padre. ¿Por qué mejor no se va y me deja tranquila?

Y también a Pedro Páramo —perdido en el laberinto de su memoria— se le van escapando los recuerdos, la visión de la luna hipnótica que le traía la imagen entrañable de Susana San Juan, de su «cuerpo transparentándose en el agua de la noche», hasta quedar detenido su corazón «como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida».¹

¹ Los libros a que se alude en el texto son los siguientes: Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Ed. Cerezo, Madrid, 1955; A. R. Luria, *Atención y memoria*, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1979; y Lev. S. Vygotsky, *Pensamiento y lenguaje*, Ed. La Pléyade, Buenos Aires, 1973.